

*Gabriela López Dujisin*

**Hibridez e intermedialidad en la revista  
*UNI/vers(;)***

En: Anna-Lena Glesinski y Rebecca Kaewert (eds.):  
Dinámicas de transferencia y transformación  
cultural en las literaturas hispánicas, Hamburg  
University Press (Hamburg), 2023, pp.127–137,  
<https://doi.org/10.15460/hup.265.2078>.

Hamburg University Press  
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg  
Carl von Ossietzky

# IMPRESSUM

Publiziert mit finanzieller Unterstützung der VolkswagenStiftung und der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen.



VolkswagenStiftung



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

## Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

## Lizenz

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Teile, Abbildungen und sonstiges Drittmaterial, wenn anders gekennzeichnet.



## Online-Ausgabe

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar.

DOI <https://doi.org/10.15460/hup.265.2067>

## Gedruckte Ausgabe

ISBN 978-3-943423-62-4

## Layoutentwicklung

In Zusammenarbeit mit dem Verlag durch Sascha Fronczek, studio +fronczek, Karlsruhe (Deutschland), <https://saschafronczek.de>.

## Cover und Satz

Hamburg University Press

## Druck und Bindung

Books on Demand – Norderstedt (Deutschland)

## Verlag

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek  
Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2023  
<https://hup.sub.uni-hamburg.de>

# INHALT

<b>Prólogo</b>	7
<i>Anna-Lena Glesinski y Rebecca Kaewert</i>	
<b>Introducción</b>	9
Acceso interdisciplinario a las dinámicas de transferencia cultural y transformación en la literatura hispanohablante	
<i>Albrecht Buschmann, Susanne Greilich, Inke Gunia, Gilberto Rescher y Sabine Schlickers</i>	
<b>La minificción hispanoamericana</b>	27
Transferencias y transformaciones en la consolidación de un género	
<i>Ana María Orjuela-Acosta</i>	
<b>Contrapalabra negra: la décima afroperuana como género discursivo heterogéneo</b>	41
<i>Arturo Córdova Ramírez</i>	
<b>Subgénero del crimen perfecto como problema diferencial</b>	59
Una dinámica de disolución	
<i>Jorge Estrada Benítez</i>	
<b>Negociando manga</b>	75
Ivrea y la glocalización de la historieta japonesa en Argentina	
<i>Diego Labra</i>	

<b>La violencia feminicida desde la literatura y el derecho internacional y penal</b>	<b>87</b>
Transformaciones jurídicas, vacíos legales y transferencias interdisciplinarias	
<i>Elena von Ohlen</i>	
<b>Transculturalidad en <i>Los diarios de Emilio Renzi</i> de Ricardo Piglia</b>	<b>101</b>
<i>Felipe Salazar</i>	
<b>El texto como polifonía</b>	<b>113</b>
El reto de la continuidad y la metamorfosis de la palabra ajena en la traducción literaria	
<i>José Manuel Blanco Mayor</i>	
<b>Hibridez e intermedialidad en la revista <i>UNI/vers(;</i></b>	<b>127</b>
<i>Gabriela López Dujisin</i>	
<b>Colaboradoras y colaboradores</b>	<b>139</b>

## Hibridez e intermedialidad en la revista *UNI/vers(;)*

Gabriela López Dujisin

La revista internacional *UNI/vers(;)* fue editada en Alemania entre los años 1987 y 1995 por el poeta, artista visual, escenógrafo, ilustrador y editor chileno Guillermo Deisler (1940–1995). Bajo el formato de revista ensamblada (*assembled magazine*), este proyecto editorial internacional acogió en sus 35 números una amplia gama de manifestaciones de la poesía contemporánea, sobre todo en su vertiente visual, a través del envío postal de colaboraciones de artistas de Asia, Australia, América y Europa.

El particular sistema de producción de *UNI/vers(;)* representa dos aspectos inaugurales del arte y la cultura contemporánea: la crítica a la idea de medio específico y las convenciones formales asociadas a ciertos ámbitos culturales, en este caso, los cánones editoriales que privilegian la transmisión de los contenidos de manera legible, uniforme y lineal (cf. Méndez 2012: 198). Ejemplo de ello sería la preeminencia del texto impreso frente a otras posibilidades, como el texto manuscrito o la imagen que, tradicionalmente, cumplían un rol ilustrativo. Por otra parte, se impone un nuevo concepto de editor, quien cumple un rol creativo en el ensamblaje o montaje de las páginas recibidas. El envío de las partes de la revista vía correo o, de manera más amplia, el intercambio a través de la extensa red de arte-correo permitieron la elaboración de una edición artística de marcado carácter cosmopolita y plurilingüe como *UNI/vers(;)*, que integra diversas intersecciones e itinerarios transculturales.

Para analizar este objeto a la luz de sus configuraciones (inter)mediales y (trans)culturales voy a emplear dos conceptos que provienen de tradiciones diferentes, aunque inevitablemente implicadas en un mundo en condiciones avanzadas de globalización. Estos son la hibridez y la intermedialidad. A continuación, voy a conceptualizar ambas nociones, para luego, conectarlas en base a la idea de una hibridez medial y cultural. En un segundo momento, presentaré una contextualización de la revista *UNI/vers(;)* en el marco del proyecto artístico y editorial de Guillermo Deisler y la escena cultural donde se desarrolla su obra vinculada al arte-correo y a las publicaciones experimentales de las décadas de 1970 y 1980.

## Consideraciones teóricas sobre las nociones de hibridez, transmedialidad e intermedialidad

El concepto de hibridez acuñado por Néstor García Canclini (1990) ha sido ampliamente discutido en la teoría latinoamericana. Desde la perspectiva de una teoría de la cultura, la modernización, antes concebida como una fuerza ajena y dominante que trajo la sustitución de lo tradicional y lo propio, se entiende como una intersección y negociación entre culturas diferentes, ya no pensadas como auténticas –es decir, manera fija o estable–, sino como *culturas híbridas* que han sido formadas desde mezclas anteriores. Lejos de una idea de pureza de la raíz o tradición cultural, Canclini propone la hibridación como una alternativa a otros conceptos que buscaron significar los procesos transitivos de una cultura a otra. Algunos de ellos serían la *transculturación*, término acuñado por Fernando Ortiz (1940), quien a su vez disputaba el uso del concepto de *aculturación* (*aculturation*) de origen angloamericano, que era el más extendido en aquel momento; así como el concepto de *transculturación narrativa*, acuñado por Ángel Rama (1982), quien desplaza el concepto antropológico de Ortiz al ámbito de la literatura. De hecho, Ortiz critica la noción de *aculturación* tanto por su carácter etnocéntrico y colonialista, como por su unidireccionalidad, pues, bajo su perspectiva, esta denomina solamente la adquisición de una cultura distinta a la propia. En contraposición, reconoce que la *transculturación* se entiende como un proceso bidireccional, ya que implica “necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (Ortiz 2002: 96). Por tanto, la *transculturación* conlleva la contribución activa de ambas culturas que se encuentran para la formación de una nueva situación cultural.

Ahora bien, Canclini sitúa la hibridación en una red de conceptos donde se encuentra tanto la transculturación, como el sincretismo, el mestizaje y la creolización. No obstante, también toma la suficiente distancia de dichas concepciones argumentando que la hibridación apunta a designar mezclas culturales en condiciones históricas y sociales específicas, propiamente modernas o posmodernas, en las que los nuevos medios juegan un rol fundamental. Por tanto, Canclini atiende fenómenos entre actores modernos y en condiciones avanzadas de globalización, como viajes y cruces de fronteras, así como sus fusiones artísticas, literarias y comunicacionales.

En este marco, Canclini describe específicamente los procesos de hibridación en las artes y la literatura a partir del contraste entre modernidad y posmodernidad. Bajo el

paradigma de la innovación, la modernidad artística aún mantenía referentes de legitimidad, puesto que los artistas y escritores alteraban, transgredían o sustituían los modelos anteriores, es decir, dichas pautas aún se validaban para ser discutidas y reelaboradas. En cambio, el posmodernismo carece de paradigmas consistentes, siendo así que el arte y la literatura testimonian la discontinuidad del mundo y de los sujetos en el contexto de la globalización. Por tanto, más que carecer de paradigmas, podríamos decir que el modelo de la posmodernidad es la hibridación, de ahí que aparezcan prácticas artísticas que crucen los estilos, la historia del arte y del folklore, y las nuevas tecnologías (cf. Canclini 1990: 307). De esta forma, Canclini comprende la hibridación de medios como una tendencia generalizada en la cultura actual, como una condición de las prácticas culturales: “hoy todas las culturas son de frontera. Todas las artes se desarrollan en relación con otras artes” (Canclini 1990: 326).

A treinta años de la publicación de este libro, la hibridación se ha convertido en la tendencia predominante, no solo en el campo artístico, sino en toda la producción cultural. De hecho, son varios los intelectuales que han recepcionado esta tesis de manera prolífica. Alfonso De Toro (2006), por ejemplo, profundiza en las diversas acepciones del concepto de hibridez en el estudio de la cultura, destacando su transversalidad, a saber, el carácter transdisciplinario de esta noción (cf. De Toro 2006: 221). En el amplio espectro que engloba la idea de hibridez, De Toro destaca la forma de organización mediática formulada por primera vez por Canclini. Bajo esta perspectiva, la hibridez puede entenderse como el empleo de diversos sistemas de signos lingüísticos y no verbales tales como el multilingüismo, internet, video, *film*, pintura, mundos digitales y virtuales, electrónicos y sistemas de máquinas (cf. De Toro 2006: 221).

De este modo, De Toro vincula las categorías de la hibridez y la transmedialidad destacando sus semejanzas. La transmedialidad, por tanto, implica la convergencia de diferentes formas de representación medial en un objeto cultural, las cuales no tienen por resultado una síntesis o fusión, sino la hibridez, entendida como proceso disonante de alta tensión (cf. De Toro 2006: 226). De ahí que, de forma similar a Canclini, De Toro comprenda la transmedialidad como un fenómeno propio de los objetos culturales en el contexto de la globalización. Sin embargo, logra ir más allá, enfatizando el problema del medio como una preocupación central dentro de la teoría de la cultura posmoderna al concluir que: “a una cultura híbrida le es inherente una medialidad híbrida” (De Toro 2006: 231).

De manera tal que De Toro define la transmedialidad como la inclusión de diversos elementos mediales (en un concepto estético textuales, teatrales, musicales, electrónicos, etc.) y como un diálogo entre diversas expresiones mediales. Sin embargo, al revisar

algunas de sus publicaciones, es posible notar que no propone una distinción clara con respecto al concepto de intermedialidad. De hecho, reconoce que en la discusión actual se recurre con mayor frecuencia al término *intermedialidad* o *multimedialidad* (cf. De Toro 2006: 230). No obstante, a pesar de la relevancia del concepto de intermedialidad, el autor elige el concepto de transmedialidad argumentando que el prefijo *trans* le entrega diversas posibilidades para conectarlo con otras nociones afines tales como transcultural, transrelacional, transversal y transtextual. Así, afirma que “el caso de la transmedialidad se trata de un fenómeno transcultural y no nacional, ya que los procesos mediales tienen siempre efectos transnacionales y transculturales” (De Toro 2006: 231). Al mismo tiempo, destaca que el uso de este prefijo representa una ampliación y delimitación de aquellos con el prefijo *inter* (cf. De Toro 2006: 217).

Otros autores y autoras han conceptualizado la transmedialidad estableciendo diferencias con el concepto de intermedialidad. Rajewsky define la transmedialidad como la aparición de un determinado motivo o discurso a través de una variedad de medios diferentes, utilizando como ejemplo el futurismo, movimiento que desarrolló su estética y discurso en diversos lenguajes como la poesía, pintura y escultura (cf. Rajewsky 2005: 46). En esta dirección, Bruhn y Schirmacher, aclaran que, en términos generales, la especificidad del medio se opone a la transmedialidad, en cuanto a que la primera señala las posibilidades y límites de los medios, otorgándoles un cierto marco de acción, mientras que la segunda, por el contrario, abre la posibilidad de pensar cómo un contenido puede ser expresado en distintos medios. Lo anterior permite, incluso, identificar ciertas formas transmediales como el ritmo –que se suele utilizar como una característica de la música, la pintura o la danza–, así como la narratividad –que se puede entender en fenómenos textuales o no textuales, como la pintura (cf. Bruhn / Schirmacher 2021: 12s.). Otras conceptualizaciones asocian la transmedialidad a las narrativas transmedia, definidas por Scolari como “una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)” (Scolari 2013: 24), es decir, como una dispersión textual donde lo narrativo es el hilo conductor de un mundo que se despliega en diferentes medios. En los tres estudios citados, la transmedialidad se asocia a la aparición de un contenido en una variedad de medios diferentes.

La intermedialidad, en contraste, implica la confluencia de dos o más medios diferentes en un mismo objeto. Rajewsky entiende la intermedialidad como una categoría crítica para el análisis de configuraciones mediáticas específicas que se da ante la existencia de una diferencia medial o hibridación de medios. Por otra parte, Kozak la define como



“una mixtura de medios y/o lenguajes que privilegian los modos de ser ‘entre’ ellos” (Kozak 2010: 157). De esta manera, la intermedialidad se entiende como lo contrario a la intramedialidad (es decir, un solo medio).

Teniendo en consideración estas distinciones entre inter- y transmedialidad, me permito llevar a la reflexión lo propuesto por De Toro con respecto a la noción de intermedialidad debido a la necesidad, precisamente, de acotar este concepto y particularizar la idea de medio híbrido. A mi parecer, el vínculo con la idea de hibridez medial se puede ver de manera más evidente desde la noción de intermedialidad, pues la confluencia de medios implica precisamente una combinación que permite contrastar los elementos en juego; siguiendo a Canclini, relevando precisamente aquello que no se deja fusionar. Ambos enfoques, hibridez e intermedialidad, describen prácticas culturales posmodernas que desmontan la lógica tradicional y moderna, las mismas que reconocen ciertos medios como propios del arte y ciertas prácticas como inherentes a la identidad cultural de un lugar.

Por otra parte, al estar enfocada en la teoría del medio, la intermedialidad no incorpora esta dimensión cultural que Canclini propone al definir la hibridez y los medios híbridos. En ese sentido, este vínculo releva un aspecto importante de la teoría de la hibridez, como también advierte la necesidad de considerar los aspectos culturales a la hora de analizar un artefacto cultural desde la perspectiva de sus mediaciones. En objetos que se plantean como espacios de creación de naturaleza cosmopolita –como es el caso de las revistas ensambladas y, concretamente, el de *UNI/vers(;)*–, la hibridez se hace presente en la diferencia de medios, culturas y lenguas que se combinan en un objeto intermedial y transcultural.

### **Guillermo Deisler, el arte-correo y la revista *UNI/vers(;)***

Desde la década de 1960, Guillermo Deisler hizo de la poesía visual la línea de exploración principal de su trabajo. Gracias a un interés común por la experimentación con los límites del lenguaje poético, forjó importantes vínculos de colaboración con otros artistas visuales y poetas de la región, formando parte de una escena latinoamericana que se caracterizó por utilizar el correo como su principal medio de comunicación: “el flujo intercontinental de obras y autoediciones había terminado por consolidar una sólida red de cooperación entre los artistas, la llamada red de arte-correo” (Deisler et al. 2014: 90).

Posteriormente, en las décadas de 1970 y 1980, esta red de colaboración artística volcó sus esfuerzos en denunciar la situación latinoamericana ante la comunidad inter-

nacional en el contexto de la violencia política ejercida por las dictaduras del Cono Sur. Respecto a la importancia del arte-correo en este contexto, Andrea Giunta señala lo siguiente: “El arte-correo permitió establecer redes de intercambio internacionales que, a pesar de utilizar las instituciones del Estado, filtraban el control de las dictaduras sobre los ciudadanos” (Giunta 2014: 66). Un ejemplo de esto es la *Revista Internacional* (1975–1981), perteneciente al Movimiento Comunista Internacional y editada en Praga, que funcionó como un medio de contrainformación respecto a la violencia política ejercida por la dictadura en Chile y en la que Deisler, desde el exilio en Bulgaria, publicó sus poemas visuales e ilustró las portadas y páginas interiores de algunos de sus números (cf. Deisler et al. 2014: 121s.).

Exiliado desde 1974 y tras residir 12 años en Plovdiv, Bulgaria, Deisler se asentó en la ciudad de Halle (Saale), Alemania, donde editó la revista *UNI/vers(;)*. Su interés por las transferencias y los procesos de hibridación culturales se manifiesta como una preocupación central en las reflexiones acerca de su obra e historia propia, caracterizada por los constantes desplazamientos geográficos y lingüísticos que supuso el exilio (cf. García 2019: 98). En sus notas autobiográficas, Deisler explica que un aspecto fundamental del arte-correo es el intercambio activo con circuitos culturales heterogéneos, así como la posibilidad de conocer e integrar a una producción artística diferentes experiencias, lenguas, expresiones y rasgos culturales. De ahí su interés por esta forma de arte, que, dado su cosmopolitismo e internacionalismo, se desmarca de toda construcción fija de identidad nacional.

Por otro lado, el poeta y artista uruguayo, Clemente Padín, también participante de la red de arte-correo de aquellos años, reflexiona en el texto “El UNI/vers de Guillermo Deisler” sobre la visión del arte que Deisler manifestó a través de la revista, destacando el rol que esta tuvo en la difusión de artistas y poetas de la órbita socialista de aquel momento:

Y, también, de ahí, su *UNI/vers(;)*, el nombre de su revista cooperativa, obra de hombres uni/vers(ales), artistas de la red global (networking) conjuntados por Guillermo Deisler hacia (vers) una UNI/ca patria (universo), sin exiliados ni extranjeros. A nivel visual, este concepto, se plasmó en el ícono de la Tierra (sus meridianos) que introdujo, masivamente, en sus postales. También fue el nombre de la revista cooperativa que fundó y gracias a la cual, sobre todo los artistas alternativos de la ex República Democrática Alemana y de otros países del este socialista, lograron salvar y difundir sus obras (García 2007: 37).

Respecto a este punto, cabe mencionar que Deisler editó dos compilaciones dedicadas a la poesía visual de la RDA: *Visuelle Poesie in der DDR* (1988), junto a Karla Sachse, y una larga antología titulada *wortBILD* (1990), junto a Jörg Kowalski.

Volviendo a *UNI/vers(;)*, me gustaría explorar a continuación su condición de revista ensamblada, que, sin ir más lejos, se explicita en el subtítulo de la revista: “*Assembled International Portfolio for visual & experimental poetry*”. Para definir esta noción, considero preciso contextualizar que este tipo de publicación artística o experimental nace entre las décadas de 1960 y 1970, desarrollada principalmente en Europa y Estados Unidos dada su estrecha vinculación con el arte-correo (*Mail Art*). Como respuesta crítica a las pautas editoriales y estéticas de las revistas comerciales, las revistas ensambladas buscan privilegiar el contenido visual, la creación colectiva y la combinación de diferentes lenguajes artísticos (cf. Méndez 2012: 200). Su proceso de producción se basa en el envío de las piezas (o el equivalente a las páginas) y su posterior ensamblaje. Por tanto, corresponde al editor realizar el trabajo de montaje. Los materiales y soportes pueden ser muy variados y exceden los límites de lo que se considera una página de revista convencional, como serían objetos, pinturas, estampillas, timbres, grabados, dibujos, telas, etc. Por lo general, las revistas ensambladas contaban con una escasa distribución. No obstante, gracias a su valor artístico, actualmente muchas de estas ediciones se encuentran en las colecciones de museos y bibliotecas. La revista *UNI/vers(;)*, por ejemplo, se conserva en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, en la Biblioteca Nacional de París y en el Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc) en Chile.<sup>1</sup>

Para Deisler, las revistas ensambladas son obras de creación colectiva que reúnen cosmopolitismo y comunicación. El autor plantea en el manuscrito “De la red de arte-correo a las revistas ensambladas de poesía visual y experimental”<sup>2</sup> (1991) que este tipo de creaciones posibilita un tipo de comunicación internacional que logra ir más allá de las fronteras idiomáticas, a través del uso del lenguaje icónico. En este sentido, cabe destacar que las revistas ensambladas son un ejemplo paradigmático del enlace de una perspectiva transcultural e intermedial, puesto que, el ensamblaje de las piezas reúne en una misma narrativa (visual) objetos de diferentes medios y tradiciones culturales, haciendo de la heterogeneidad su característica central. Además, valdría la pena destacar

---

1 Disponible en versión digital para su lectura y descarga.

2 Este texto es parte de los manuscritos inéditos de Guillermo Deisler, de los cuales hay un listado en el sitio web oficial del artista: <https://guillermodeisler.cl/publicaciones/de-deisler/>. Tomo esta referencia del comentario que hace José Luis Campal acerca de este manuscrito en “Una Ojeada a las revistas ensambladas” (cf. Campal 2001).

que, aunque la práctica anterior suscita relaciones inesperadas entre elementos, aun así se logra abordar un mismo tema dado por la convocatoria de la revista.

Un ejemplo de lo anterior es el número 30 de *UNI/vers(;) (1994)*, dedicado a Vicente Huidobro (1893–1993). En esta edición participaron catorce artistas de diferentes latitudes,<sup>3</sup> quienes, inspirados en la obra del poeta chileno, crearon una diversa gama de manifestaciones de la poesía visual.<sup>4</sup> Estas incluyeron materiales como fotocopias, recortes de revistas, pintura, cartas, sellos, timbres y postales, mismas que se trabajan, principalmente, mediante técnicas como el collage, el fotomontaje y la serigrafía. Asimismo, en los textos en español, alemán, inglés y francés, es posible encontrar citas y múltiples alusiones<sup>5</sup> a la figura y obra de Huidobro. Entre ellas, destaca una reproducción del caligrama “*Paysage*”<sup>6</sup> (1917), así como la reiteración de una cita, traducida al inglés, del poema “Yo”<sup>7</sup> (1914), donde Huidobro manifiesta su visión vanguardista de la poesía, rechazando a quienes añoran el pasado, representados mediante unas “cadenas que atan”: “*I hate the sound of a chains that bind*”. Aquella cita adquiere una dimensión objetual cuando, en una de las páginas que la contiene, se inserta una cadena de metal. También cobra una dimensión sonora y visual, puesto que, en otra página, se utiliza la estructura del silabario para dotar de sonido a la figura de las cadenas que atan, representada mediante tres imágenes elocuentes –una cruz, un cañón y una cadena– y sus sílabas en una mezcla de francés y español: “*Une croix, Un canon, Un cadênâs*”.

Encontramos, además, otros recursos como la combinación entre el nombre del poeta alemán Karl Riha y el de Vicente Huidobro: “karl vicente Huidobro riha”, así como el uso de la ironía, en el caso del artista alemán Hartmut Andryczuk, quien añade bajo una imagen –al parecer una serigrafía– la frase: “(*Ich kenne keinen Vicente Huidobro*)” (No conozco a ningún Vicente Huidobro). Asimismo, cabe destacar la imagen intervenida del retrato de Huidobro que se encuentra en la portada,<sup>8</sup> donde aparece un

3 Pere Sousa, Pascal Lenoir, Seafree, César Figueiredo, Franzobel, Luigi Zecchini, Hans Hess, Piet Franzen, Rubén Reyes, Alberto Rizzi, Jürgen Kisters, Joaquín Gómez, J. Hernando León y Gregorio Berchenko.

4 El formato de esta edición es de 21x21,5 cm y sin paginar, por lo tanto, no se hará referencia a los números de página. Debido a que la mayoría de las colaboraciones se encuentra sin firmar, no se puede asegurar la autoría de ciertas obras, por lo que tampoco haré referencia a los autores de algunos de los ejemplos aquí mencionados.

5 Entendidas por Genette como: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette 1989: 10).

6 Publicado originalmente en *Horizon Carré*, París, (1917).

7 Que se encuentra en el libro *Pasando y Pasando* (1914).

8 Que, a su vez, es una reproducción de un retrato realizado por Pablo Picasso en 1921.

globo de historieta que contiene un pequeño paisaje y el texto “*500 years of genocide & colonialism*”, representando los pensamientos o las palabras de Huidobro.

La amplia gama de ejemplos recién mencionados pueden ser clasificados, según la teoría intermedial, como combinaciones intermediales. Estas son definidas por Rajewsky como el resultado de la combinación de por lo menos dos medios distintos que contribuyen a la formación de un nuevo producto. La autora también aclara que la combinación puede darse con diferentes alcances, desde la contigüidad de dos manifestaciones materiales de medios diferentes, hasta en la integración total que no privilegia ninguna en particular, o el nacimiento de nuevos medios o géneros artísticos independientes (cf. Rajewsky 2005: 52). En el objeto aquí tratado, la mayoría de las combinaciones intermediales se producen mediante un ejercicio de yuxtaposición de texto e imagen a través del collage y el *pastiche*, privilegiando el uso del lenguaje icónico.

Me detengo en este punto, pues me interesa analizar este homenaje a Huidobro en *UNI/vers(;)* no como un ejercicio intertextual, sino como uno intermedial. En efecto, esta edición en particular, dado su nexo –en múltiples niveles– con la obra de Huidobro, podría pensarse como una estrategia que se inserta en la transtextualidad o en la hipertextualidad, definida por Genette como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette 1989: 9).<sup>9</sup> Sin embargo, no podemos olvidar la presencia de otros medios en esta operación y, en ese caso, los conceptos de intertextualidad o transtextualidad no son pertinentes, pues se restringen exclusivamente a relaciones intramediales (cf. Rajewsky 2005: 55). Por esta razón, la teoría intermedial, en contraste con los enfoques intramediales, resulta idónea para analizar las configuraciones que en este objeto se presentan y que son centrales en el marco de la poesía visual y experimental.

Ahora bien, también es preciso reconocer que, como enfoque, la intermedialidad no provee de un marco de lectura para las operaciones transculturales que la revista *UNI/vers(;)* exhibe. De ahí que la hibridez aparezca como una categoría que imbrica la perspectiva cultural medial y que, en combinación con las herramientas de la teoría intermedial, permite examinar una serie de elementos fundamentales a la hora de analizar este objeto. Tal como fue detallado a lo largo de este artículo, la revista *UNI/vers(;)* manifiesta una cultura y una medialidad híbrida, a través de las diferencias mediales, culturales y lingüísticas que la conforman, y que dan cuenta de aspectos centrales para comprender el arte y la cultura contemporánea.

---

9 Schlickers aclara que, al contrario de la intertextualidad “la hipertextualidad carece de marcas y no ‘habla’ solo del hipotexto, sino que el hipertexto no podría existir sin el hipotexto” (Schlickers 2022: 2).

## Referencias

- Bruhn, J. / Schirmacher, B. (Eds.) (2021). *Intermedial Studies*. Reino Unido: Routledge.
- Campal, J. L. (2001). Una ojeada a las revistas ensambladas. En: Merzmail. Disponible en <https://www.merzmail.net/campalrevista.htm> [11.7.2023].
- Centro de documentación artes visuales. Centro nacional de arte contemporáneo CEDOC CNAC (2023). Disponible en <https://cedoc.cultura.gob.cl/Detail/objects/13408> [11.7.2023].
- De Toro, A. (2006). *Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad en Latinoamérica. Hibridez y Globalización*. Fráncfort d. M./Madrid: Vervuert.
- Deisler, G. (1990). Autobiografía. Algunos hechos que considero importantes en mi biografía. En: Archivo Guillermo Deisler. Sitio oficial del artista visual chileno Guillermo Deisler (1940–1995). Disponible en <https://guillermodeisler.cl/el-archivo/historia/> [11.7.2023].
- Deisler, G. (1994). *UNI/vers(;)*, portafolio de poesía experimental. Halle: Alemania.
- Deisler, G. / Kowalski, J. (Eds.) (1990). *wortBILD, Visuelle Poesie in der DDR*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag.
- Deisler, G. / Sachse, K. (Eds.) (1988). *Visuelle Poesie*. Catálogo de la exposición homónima, Berlín.
- Deisler, G. / Varas, P. / García, F. (2014). *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García, F. (Ed.) (2007). *Exclusivo hecho para usted! Obras de Guillermo Deisler*. Catálogo de la exposición homónima. Valparaíso: Imprenta Victoria.
- García, F. (2019). Poesía misiva: estrategias de movimiento y dinámicas de futuro en el proyecto de Guillermo Deisler. En: *MATLIT* (pp. 95–116). <https://doi.org/10.14195/2182-8830>.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Kozak, C. (2010). *Tecnopoéticas argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires: Caja Negra.

- Méndez, C. (2012). Revistas ensambladas. Conceptualización de las publicaciones periódicas. En: *Arte, Individuo y Sociedad* (pp. 195–209), 24 (2). [http://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2012.v24.n2.39026](http://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2012.v24.n2.39026).
- Ortiz, F. ([1940] 2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. En: *Intermedialités / Intermediality* (pp. 43–64), 6.
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, D. F.: Siglo Veintiuno.
- Schlickers, S. (2022). Reescrituras literarias en el ámbito transnacional hispano. En: J. Türschmann / M. Haussmann (Eds.), *Estéticas hispánicas globales. Literatura, cine y televisión* (pp. 241–252). Berlín: Peter Lang.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Zaldívar, M. I. (2007). El contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación poética de los 60. En: *Taller de letras* (pp. 109–120), 41.